

Propostas para “o centro do mundo”: as pinturas de Ilídio Salteiro

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Estúdio. Artista Visual e professor universitário. Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

Resumo: Ilídio Salteiro apresentou, nas 32 salas do Museu Militar em Lisboa uma exposição de resgate. Elaboradas entre 2007 e 2013, as suas mais de 100 pinturas e objetos são uma proposta de interpretação da paisagem global, onde todos estamos incluídos, representados, e salvaguardados. No contexto desta exposição denominada “O centro do mundo” revisita-se a dialética da representação e da substituição, sob o signo da paisagem.

Palavras-chave: Ilídio Salteiro / Museu Militar / Paisagem / Centro do Mundo.

Title: *Propositions for the centre of the world: the paintings of Ilídio Salteiro.*

Abstract: *Ilídio Salteiro presented, on the 32 rooms of the military museum in Lisbon, a rescue exhibition. His corpus of more than a hundred paintings, prepared between 2007 and 2013, is an interpretation proposition of the global landscape, which encompasses us all, included, represented, and safe kept. On the context of this exhibition, entitled “The centre of the world,” the dialectic of representation and substitution is revisited, under the theme of landscape.*

Keywords: *Ilídio Salteiro / Museu Militar / Landscape / Centre of the world.*

Introdução

Ilídio Salteiro (n. Alcobaça 1953) apresentou, em Lisboa, no espaço multi retórico do Museu Militar, em 2013, uma exposição invulgar. Mais que uma exposição, pode-se dizer que se trata de um conjunto de exposições, ocupando amplamente cada secção do museu, cada uma das muitas salas. Sobre as camadas históricas do edifício — antiga fábrica de canhões de D. Manuel — e sobre as suas narrativas museológicas modernas, foi possível a Ilídio Salteiro sobrepor, em percurso paralelo e inventivo, o seu projeto de 106 telas de “pintura instalada”, em projeto artístico de grande fôlego.



Figura 1 · Ilídio Salteiro, 2013.
O centro do mundo. Aspecto de instalação
 no Museu Militar, Lisboa.

1. O centro do mundo é aqui

Nesta grande exposição, ao longo de mais de 30 divisões, toma-se todo o território do mundo como motivo e desafio de representação. Determina-se-lhe um ponto de ataque, um ponto de alavanca e assinala-se: “o centro do mundo é aqui.” Aqui, onde a palavra o diz, através de dísticos sóbrios. O centro do mundo é falado.

No centro do mundo a fala é de concerto e desconcerto: é uma fala que deseja ser, de utopia. Fala de resgate, fala de revolução, fala da Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo. Fala-se de cidadania, mas recusa-se a geografia política. Contraria-se os centrismos modernistas e as rotas económicas. O centro do mundo é onde *eu* penso o mundo, o centro do mundo é onde *eu* imagino o mundo (Figura 1). O centro do mundo manifesta-se *aqui*.

Este centro do mundo é uma pintura ou um local? Pode chover dentro de um quadro? Chove no centro do mundo?

Chove, segundo Dante, e na proposta *visibilidade*, de Italo Calvino (2006: 101):

Há um verso de Dante no Purgatório (XVII, 25) que diz. “Poi Piovve dentro a l’alata fantasia” (Chove dentro da minha fantasia) [...] a fantasia é um lugar onde chove lá dentro.

Chove como podia chover nas construções proto perspéticas de Giotto, traçadas no estuque fresco das paredes da capela Scrovegni, em Pádua. Salteiro cita-as também, com o prazer de as apresentar e de as referir (Figura 2). Salteiro abre janelas para a invenção, com uma intenção de resgate.

Giotto inventou uma janela e anotou que o céu era azul. O céu de Salteiro é a terra, às vezes molhada da chuva, com rios e lagos, olhada sempre de cima (Figura 3), quase como se o céu fosse um *mapa mundi*.

2. Ocupar o centro

Os mapas foram argumento e foram traçados no passado, por exemplo, pelos Oficiais da Armada Real Portuguesa Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens (1886a; 1886b). Os mapas que, depois da expedição de Angola à contra-costa, serão pintados de cor-de-rosa, e logo depois a vermelho.

Os mapas também podem ser mais ou menos rigorosos. Quanto maior for a sua escala, mais fidelidade encarnam. O mapa perfeito é um mapa de escala 1:1, que, na mesma escala que o real, a escala do idêntico, logo anula o que representa porque o substitui. No sonho do "conhecimento de si," do idêntico, a síntese absoluta é o fim da História (Hegel). Melhor que o mapa é o avatar na ultra alta resolução, em aparelhos onde o avatar só existe *ligado*.

A pintura de Salteiro também se apresenta como uma cartografia. Os mapas pintados em grandes suportes são grandes, alusivos a territórios verdadeiros, cartas militares, anotações de movimentos e posições, que justificam a e articulam uma "ocupação." A estratégia é a mesma do jogo de xadrez: ocupar o centro (Figura 4).

Ocupar o centro do mundo através da pintura.

3. Mapa e o rigor da ciência

Os mapas não são inocentes. Representam domínios onde se quer exercer passagem, ou se quer controlar, se quer construir, se quer designar, ou se quer destruir. Os mapas podem ser perigosos, mesmo nos sítios mais opostos. Representar a coisa, desenhar o ser, ter um mapa, pode ser proibido, ameaçador, transgressor.

No Iémen, até aos anos 80, possuir o mapa do próprio território era punível com a pena de morte, pena do castigo por "representar" (Shlain, 1999).

Nos EUA, o mapa em animação computadorizada, em representação 3D, torna-se o mais ameaçador. Em 2007, por exemplo, um estudante cria o mapa tridimensional do seu espaço escolar, um cenário 3D para aplicar no jogo *Counterstrike*, um jogo *shoot'em up*. O jovem é preso e expulso da sua escola (clementhighschoolmap, 2007).

Os mapas são uma das falas das ciências, uma fala sistemática, mas desenhada. Um mapa é também uma perspectiva onde o observador foi catapultado para um local aéreo. O mapa de Angelo Portulano (Itália, 1300) abre a janela da perspectiva, mas lá no alto, virada para baixo.



Figura 2 · Ilídio Salteiro, 2013. Ícone, da série “O centro do mundo.” Aspecto de instalação na sala manuelina no Museu Militar, Lisboa.

O mapa pode parecer rigoroso, até se fazer um outro, em escala maior. O território, em cartas militares, tem cada vez mais detalhes.

“O rigor da ciência” pode arruinar os objetos, como aponta o poema de Borges, de *O Fazedor*:

... Naquele império, a Arte da Cartografia conseguiu tal perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade e o mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Dadas ao Estudo da Cartografia, as gerações Seguintes consideraram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; não há em todo o País outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, IV, cap. XLV, *Lérida*, 1658.

— Jorge Luís Borges (1999a: 223)

4. Os mapas falam de mim

Os mapas de agora são rápidos e antecedem o real, quase como no Império de Borges. O ecrã do GPS anuncia com candura o local que se segue, e comenta que “está a circular em excesso de velocidade.” O aparelho calcula e gera pensamentos, gere a relação com o local, com *exatidão* e em tempo real.



Figura 3 · Ilídio Salteiro, 2013. Mapa, da série "O centro do mundo." Aspecto de instalação, sala da Grande Guerra no Museu Militar, Lisboa.

Figura 4 · Ilídio Salteiro, 2013. Stress, da série "O centro do mundo." Aspecto de instalação na sala da Europa, Museu Militar, Lisboa.

O mapa é hoje fluxo que antecede o real: é o “mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (Baudrillard, 1991, p. 8). No GPS, no lugar da minha posição está um avatar. E o mapa fala comigo.

No mesmo desértico Iémen onde os mapas eram banidos, hoje os *drones* que o sobrevoam calculam mapas em tempo real, e transformam figuras reais em mapas de *bits*. Atuam e liquidam sujeitos, primeiro no *bitmap* e, em simultâneo, no mapa real. Benjamin, em pé de página, esclarece que as grandes audiências correspondem ao olhar tecnológico:

Os movimentos das massas apresentam-se mais nitidamente, em geral, às aparelhagens do que ao olhar. Enquadramentos de centenas de milhares de pessoas apreendem-se melhor de uma perspectiva aérea. E mesmo que esta perspectiva também seja acessível ao olho humano, a imagem obtida pelo olhar não é passível da reprodução que a fotografia possibilita. Quer isto dizer que os movimentos de massas, incluindo a guerra, representam uma forma particular de correspondência do comportamento humano à técnica dos aparelhos (Benjamin, 1992: 111).

As máquinas de ocupação e de guerra, os sonhos da “metalização do corpo humano” (Benjamin, 1992) surgem nos mapas de Salteiro como anotações de movimentações táticas — os planos de batalha.

5. Regravar o Ícone, ou a substituição

Propõe-se, na exposição de Salteiro, nas salas dedicadas ao ícone, a encarnação revivida por cada um, sem misticismo nem mistério. Afirma o autor (Salteiro, 2013: 37): “se a um herói corresponde a imagem, e se afinal o importante é a sua imagem, por que não fazer-se primeiro a imagem e aguardar que posteriormente os heróis se abeirem dela e a incorporem?” O projeto é tornar acessível a dignidade do representado, de modo a que “os heróis de cada um” sejam “nós próprios” e assim, connosco e em cada um, *o centro do mundo*.

A proposta é aparentemente alegre e pós moderna, mas pode ser um pouco perversa. Elogia-se a tentação de “desencarnação,” ou melhor, de substituição.

No desafio do ícone pode estar uma paródia da imitação. Quando ao verdadeiro prefere-se o falso, à identidade o avatar, então, ao *eu* prefere-se o seu ícone. E as páginas de *facebook* preenchem muitos destes requisitos. Revisita-se Debord (1991, cap. 1) quando aponta que a crise não é dos significantes, mas sim dos seres vivos:

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (1991, cap. 1, §2).

As imagens especializaram-se na sua eficácia a servirem de relação entre as pessoas. Esta especialização é uma substituição, do ser pelo inerte. Uma separação da vida real:

A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autónomo do não-vivo (1991, cap. 1, §4).

A substituição tem como movimento completo a falsificação do corpo, “invertido como na câmara escura” (Marx e Engels 1976: 25):

No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso (1991, cap. 1, §9).

A mediatização torna-se o fim da economia das mercadorias, pacto de Faust onde as coisas valem mais que as pessoas:

No espetáculo da imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si mesmo (1991, cap. 1, §14).

O antídoto é proposto por Salteiro nas salas do *Stress*.

6. Stress e encarnação

O *stress* é definido por Salteiro como a possibilidade de criar, de pintar, de agir como artista. É o desafio feito a cada um dos presentes no Centro do Mundo, portadores de um exemplar dos Direitos do Homem. Em mesa / atelier podem fazer composições recorrendo a alguns carimbos. O desenho é autenticado e registado em livro, o seu possuidor produziu um original autêntico de Salteiro, e pode levá-lo consigo.

Convida-se o ser a regressar ao corpo e a voltar a ser um só.

7. O Museu apresenta um Museu

Mas numa sala específica do museu está presente o projeto mais desconcertante: o Museu. Este é um dos quatro trabalhos que Salteiro chamou “Designar”.

Designar I, corresponde a um trabalho de arte pública com pendões que sinalizam o exterior do Museu Militar e o nomeiam como Centro do Mundo. Designar II, corresponde a uma conceção gráfica de um panfleto, para distribuição gratuita durante a exposição, no

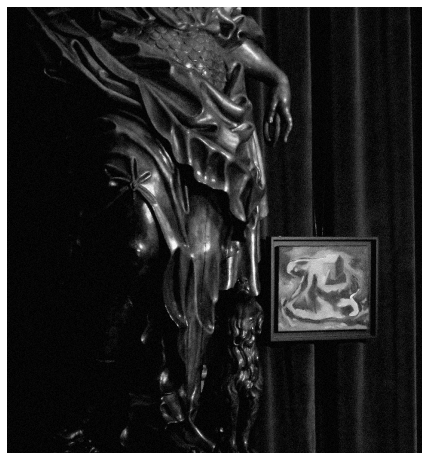


Figura 5 · Ilídio Salteiro, 2013. Stress, da série “O centro do mundo.” Sala D. José, Museu Militar, Lisboa

qual a Declaração Universal dos Direitos do Homem é o objeto que se se nomeia como Centro do Mundo, numa exaltação clara e óbvia do cânone da humanidade que se pretende ideal [...] Designar III, corresponde à construção de um Museu Módulo, industrialmente reproduzível, envolvendo arquitectura, propriedade industrial (ver anexo) e integrável em diversos ambientes, interiores e exteriores, apetrechado de meios de sustentabilidade que garantam um mínimo de manutenção. E finalmente Designar IV corresponde a este objeto-livro que acabou de ler [...] (Salteiro, 2013: 42).

O Museu foi concretizado e apresentado à escala, e foi registado pelo autor no Instituto Nacional da Propriedade Industrial, sendo um contentor destinado ao resgate e salvaguarda modular de qualquer espólio. Cada um pode ser um autor, um herói, um ícone. Qualquer um pode salvaguardar o espólio numa cápsula, onde se garante, como num dos planetas do *Petit Prince*, as “condições ideais para a conservação das peças colecionadas” possuindo ainda “um regulador de temperatura,” “um regulador de humidade,” “uma câmara de vigilância interna.” A câmara-cápsula possui ainda uma “área de circulação e de apoio que apenas possibilita o trabalho de uma pessoa” e está “equipada com secretária,” “cadeira” e “computador” destinados ao “estudo, análise e inventariação, das coleções ou dos acervos” (Salteiro, 2013: 46). Salteiro propõe um outro Museu Imaginário, algo diferente do de André Malraux.

8. Conclusão, cheia de stress

Aproximo-me do Museu de Salteiro como Bernardo Juan se aproxima do jovem Ireneo, no conto *Funes ou a memória*, de Borges e como ele penso: “agora chego ao ponto difícil da minha história” (1999b: 506):

Ireneo começou por enumerar, em latim e em espanhol, os casos de memória prodigiosa registados pela Naturalis historia: Ciro, Rei dos Persas, que conseguia chamar pelo nome todos os soldados dos seus exércitos; Mitridates Eupator, que ministrava a justiça nos doze idiomas do seu império; Simónides, inventor da mnemotecnia; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o que ouvira uma única vez.

Antes de ser derrubado por um cavalo, Ireneo era um desmemoriado como todos os outros: “dezanove anos tinha vivido como quem está a sonhar: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo” (Borges, 1999b: 506). Quando recuperou da queda, Ireneo passa a viver o presente com total nitidez e a recordar-se de tudo, memória e percepção infalíveis. Entrega-se não só à perfeição integral da dos sentidos como à análise integral de cada memória. Deixa de dormir, porque sonhar é distrair-se. Entrega-se à classificação de todas as entidades que se lhe depararam, uma a uma. O volume das suas memórias é esmagador: “à hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as recordações da infância” (1999b: 508).

Ilídio Salteiro descreve o Museu recorrendo às descrições e reivindicações do seu registo de Patente de Invenção Nacional nº 105835, registo vigente até 26-07-2031 (Portugal, INPI, 2013). O projeto de resgatar o mundo colecionado é, afinal, o projeto de guardar o mundo à escala de um para um, ou de localizar os centros do mundo e de guardá-los, junto com o seu colecionador, com o seu intérprete do centro do mundo.

O projeto de Ilídio Salteiro é um projeto de um monumento idêntico aos acidentes do mundo, onde tudo pode ser representado e centralizado. A sua língua é uma língua tão impossível como aquela em que existiria uma palavra diferente para cada coisa. O seu propósito é ser tão real quanto o real, e ir mais longe do que o idêntico. Resgatar o idêntico, o representado, salvaguardá-lo de ser esquecido. Mas não é já a representação uma salvaguarda do esquecimento? Um primeiro Museu?

O projeto de Salteiro é militar e global: as armas são os sonhos onde chove. Trata-se de propor uma paisagem do tamanho do mundo, incluindo nela própria os dispositivos de geração de novas representações, as suas novas paisagens, os seus novos centros do mundo. Inclui e regista os seus novos autores, os que aderiram ao *stress*, ao desafio de serem eles mesmos os autores.

Tudo feito, há que salvá-lo, num dispositivo real ou, pelo menos, patenteado. Ilídio Salteiro propôs-se uma tarefa que tem uma outra paisagem inserida na primeira, como descreve Jorge Luis Borges no *Epílogo de 1960 a o Fazedor* (Borges, 1999a: 231):

[...] a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navas, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto.

Referências

- Baudrillard, Jean. (1991) *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 972-708-141-X
- Benjamin, Walter (1992) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In "Sobre arte técnica, linguagem e política." Lisboa: Relógio d'Água.
- Borges, Jorge Luís (1999a) "Do Rigor em Ciência", In *O Fazedor*, In *Obras completas II (1952-1972)*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 223. ISBN 972421897x
- Borges, Jorge Luis (1999b) "Funes, ou a memória." In *Obras completas I (1923-1949)*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 503-509. ISBN 9724217922
- Calvino, Italo (2006) *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema. ISBN 9726953545
- Capelo, Hermenegildo & Ivens, Roberto (1886a) *De Angola á Contra-Costa: Descripcao de uma Viagem Atravez do Continente Africano*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional [Consult. 18 outubro 2013] Disponível em <http://archive.org/download/deangolacontraco01cape/deangolacontraco01cape.pdf>
- Capelo, Hermenegildo & Ivens, Roberto (1886b) *De Angola á Contra-Costa: Descripcao de uma Viagem Atravez do Continente Africano*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional [Consult. 18 outubro 2013] Disponível em <http://archive.org/download/deangolacontraco02cape/deangolacontraco02cape.pdf>
- Debord, Guy (1991) *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Relógio D'água,
- clementhighschoolmap (2007) *Imagens* [Consult. 2013-10-17] Disponível em <http://www.flickr.com/photos/8082096@N02/>
- Hegel, Georg (1992) *A fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Vozes.
- Marx, Karl (1990) *O Capital: Crítica da Economia Política*. Vol. 1. Moscovo, Lisboa: Progresso, Avante!
- Marx, Karl e Engels, Friedrich. (1976) *A Ideologia Alemã*. Vol 1. Lisboa: Presença.
- Portugal, INPI (2013) *Patente de Invenção Nacional N° 105835: Sistema Modular para a Conservação de Obras de Interesse Artístico ou Cultural*. Documento PDF. Consult. 2013-10-17] Disponível em <http://servicosonline.inpi.pt/pesquisas/GetSintesePDF?nord=3577086>
- Salteiro, Ilídio (2013) *O Centro do Mundo*. Lisboa: autor. ISBN: 9789899847507.
- Shlain, Leonard (1999) *The Alphabet Versus the Goddess*. NY: Penguin. ISBN-13: 978-0140196016.